

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

LAÍS CAMPELO VIEIRA CORRÊA

O TEATRO NEGRO DE ANTÔNIO CALLADO:
Peculiaridades na representação do homem negro

BRASÍLIA

2013

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

O TEATRO NEGRO DE ANTÔNIO CALLADO:
Peculiaridades na representação do homem negro

Monografia apresentada como requisito parcial
para a obtenção de graduação em Licenciatura em
Letras Português pela Universidade de Brasília,
sob a orientação do Professor Dr. André Luís
Gomes.

LAÍS CAMPELO VIEIRA CORRÊA

BRASÍLIA

2013

AGRADECIMENTOS

Sou grata inicialmente à Universidade de Brasília na qual tenho a honra de graduar-me, bem como aos integrantes do Departamento de Teoria Literária, incluindo nesta lista também os servidores.

Muitas de minhas leituras que serviram de base para este trabalho advieram de conceitos passados em outras matérias que muito me enriqueceram intelectualmente, fundamentalmente no que tange à literatura, minha paixão maior dentro do curso. Então não poderia deixar de agradecer a todos os professores que me auxiliaram nesta jornada de aprendizado.

Quero destacar a importância de meu orientador André Luís Gomes, no desenvolvimento deste trabalho, inclusive na escolha do tema.

Aos meus pais, que me deram as ferramentas para alcançar meus objetivos e a minhas grandes irmãs Simone e Flávia.

A todos que tornaram este trabalho possível, e me auxiliaram na minha vida acadêmica, seja intelectual ou instrumentalmente.

“Não me referi a Antônio Callado (...)”

Sabato Magaldi

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a representação dos protagonistas negros no teatro de Antônio Callado, dedicando-se mais propriamente às peças *Pedro Mico* e *A Revolta da Cachaça*.

Embora os protagonistas, Ambrósio e Pedro Mico, pareçam estar inseridos em contextos sociais distintos, ambos encontram-se fora do eixo de prestígio, conscientes ou não desta situação. Esta consciência de marginalidade interfere na forma como veem o espaço que os cerca. Portador de horizontes muito mais amplos, devido à instrução que lhe foi propiciada, Ambrósio luta por se inserir numa elite que o repudia. Enquanto Pedro Mico, um malandro do morro, que vive em condições de maior exclusão, vê-se como eixo de seu ambiente restrito.

Esta limitação de espaço de Pedro Mico proporciona ao personagem um conforto que Ambrósio não compartilha e, mimetizando valores e modos culturais provenientes dos brancos, vive numa condição subalterna que o frustra, levando-o a catástrofe.

O que une os dois personagens é a perspectiva determinista de que uma condição étnica desprivilegiada socialmente está fadada à marginalidade e à criminalidade. Porém ambos são rendidos por uma representação infantilizada, tal qual definido por Flora Süssekind.

As peças de Callado, principalmente nas obras de seu Teatro Negro, são arraigadas de valores culturais provenientes dos tipos sociais aos quais retrata, tratando, dessa forma, o negro como sujeito, ainda que de forma estereotipada em alguns momentos.

Palavras-chave: Negro, teatro, infantilização, mimetização, marginalidade

ABSTRACT

This study aims to analyze the representation of black actors in the theater of Antonio Callado, devoting himself more properly to spare *Pedro Mico* and *A Revolta da Cachaça*.

Although the protagonists, Ambrósio and Pedro Mico, appear to be embedded in different social contexts, both are off-axis prestige, or not aware of this situation. This awareness of marginality affect the way they see the space around them.

Bearer much broader horizons, due to the education that was afforded him, Ambrósio struggles to insert an elite that repudiates. While Pedro Mico, a trickster of the hill, living in conditions of greater exclusion, it is seen as the axis of their restricted environment.

This space limitation of the character Pedro Mico provides a comfort that Ambrósio does not share, and mimicking cultural values and modes from the whites, who lives in a subordinate status frustrates, leading him to disaster.

What unites the two characters is a deterministic perspective that a condition is doomed socially underprivileged ethnic marginality and crime. But both are rendered by an infantilized representation, as is defined by Flora Süssekind.

Callado parts, especially in the works of his Black Theatre, are rooted in cultural values from the social types which portrays, treating thus as the black guy, albeit stereotypical at times.

SUMÁRIO

Introdução	4
1. Antônio Callado	6
2. Das Peças	8
3. Exclusão x Subordinação	13
4. Consciência de Marginalização	15
5. Peculiaridades Culturais	18
6. Supererotização Étnica	22
7. Inserção de Figuras Históricas	27
8. Modelo de Representação do Personagem	32
Conclusão	39
Bibliografia	40

INTRODUÇÃO

Antônio Callado foi integrante da Academia Brasileira de Letras e responsável por publicações de diversos gêneros. Entre eles peças teatrais. Autor engajado produziu quatro peças que são consideradas seu teatro negro: *Uma rede para Iemanjá*, *O Tesouro de Chica da Silva*, *A Revolta da Cachaça* e *Pedro Mico*.

Nestas peças os negros ocupam posições centrais nos enredos tanto no que diz respeito à representação cênica – já que são protagonistas -, quanto à especificidades culturais, crenças religiosas, modos de vestir e de agir.

O presente trabalho pretende ater-se principalmente aos personagens negros das peças: *A Revolta da Cachaça* e *Pedro Mico*, no que diz respeito às diferenças e semelhanças entre ambos em diversos níveis.

A parte inicial faz uma pequena introdução biográfica do autor e a forma como a crítica o abordou nestes mais de sessenta anos que separam a época atual das primeiras publicações de Callado.

Para ter uma visão geral das peças trabalhadas o segundo capítulo contém o resumo dos textos.

A forma de lidar com a segregação social é tratada no capítulo 3. Pedro Mico opta por excluir-se da moralidade a todos imposta, enquanto Ambrósio assume uma postura subalterna frente à elite. Essas escolhas dos personagens interferem diretamente na forma de representação, bem como no clima ameno e cômico de *Pedro Mico*, em contrapartida da tensão presente em *A Revolta da Cachaça*, mas principalmente no estado de espírito dos protagonistas.

No capítulo 4 há a diferenciação dos personagens no que diz respeito aos horizontes intelectuais, que em Pedro Mico são mínimos ao ponto de não ter consciência de sua situação de marginalizado. Este, por outro lado, é o conflito principal da peça protagonizada por Ambrósio, que não se conforma com seu espaço periférico.

Callado traz traços culturais oriundos dos negros de forma muito natural em ambas as peças, seja na vestimenta específica, em crenças religiosas ou na forma de interação com outros personagens. Este é o tema do capítulo 5.

Os negros foram constantemente retratados na massa da literatura brasileira de forma estereotipada e uma das ferramentas utilizadas neste processo foi a supererotização. O capítulo 6 conta com uma comparação entre a maneira de ver esta suposta característica pelos

dois personagens em questão.

Um tema recorrente nas peças de Callado é a inserção de figuras reais em seu texto, principalmente no Teatro Negro. O capítulo 7 trava um diálogo entre as consequências da presença de Zumbi, Jerônimo Barbalho e João de Angola, que são ferramentas estéticas para o desfecho dos protagonistas.

A maneira como os personagens veem o mundo e lidam com o modelo de sociedade capitalista, bem como sua instrução e seus horizontes culturais influenciam a forma como Callado os representou. Ambrósio enquadra-se num processo de representação definido por Süsskind como mimetização da cultura branca, enquanto Pedro Mico sofre o processo infantilização.

Ainda que tenham vários pontos divergentes os personagens são rendidos pelo determinismo social oriundo de sua situação étnica de uma minoria sem poder. Consoante a esta ideia, os dois personagens que a princípio não aparentam ter muitos pontos em comum acabam entregando-se a mesma situação de criminalidade.

Todos estes pontos serão discutidos neste trabalho de forma interligada para analisar as obras e as personagens principais dentro de uma perspectiva estética de representação.

Antônio Callado

Antônio Callado nasceu em 26 de janeiro de 1917 na cidade Niterói. Foi um escritor de grande relevância, uma vez que transitou entre diversos gêneros como contos, reportagens, romances, uma biografia e peças de teatro. Ainda que a formação acadêmica tenha sido na área de direito, atuou como repórter e escritor de textos altamente heterogêneos.

Como dramaturgo, escreveu várias peças: *A cidade Assassinada* (1954), *Frankel* (1955), *Pedro Mico* (1957), *Colar de Coral* (1957), *O tesouro de Chica da Silva* (1962), *Forró no Engenho Cananéia* (1964), *Uma rede para Iemanjá* (1983) e *A Revolta da Cachaça* (1983). Porém, ainda que sua produção dramaturgia tenha sido numerosa e de qualidade, Callado é frequentemente lembrado por seus romances altamente cerebrais.

Como sugerido pela epígrafe, a crítica especializada em teatro tem uma dívida para com a obra do autor carioca. Embora suas publicações datem desde os anos 50, a produção teatral de Callado é lembrada esporadicamente e, por vezes, de forma simplória. As análises resumem-se, basicamente, a obra *Pedro Mico* e, ainda assim, de forma superficial, tal qual nos livros de Cacciaglia, Magaldi ou o artigo de Virgínia Gonçalves. À guisa de exemplo há o trecho extraído do livro *Pequena História do Teatro Brasileiro*, de Mário Cacciaglia, que escreve no único parágrafo que diz respeito ao escritor carioca:

“Pertence ao ambiente carioca também o romancista Antônio Callado (1917), mais politicamente empenhado com a peça Pedro Mico (1957), que revela, embora de maneira formalmente grotesca, a chaga das favelas”. (1986, p. 112)

O próprio Magaldi ao tratar do autor o resume a um parágrafo, um pouco maior, em verdade, mas que não faz jus à produção teatral de Callado, como assume o crítico posteriormente no trecho da epígrafe:

“Outros nomes alcançaram o prestígio intelectual, ainda que não confirmado por um veredicto decisivo de público. Entre eles, assinala-se o de Antônio Callado, romancista e principalmente jornalista de inegáveis méritos. A cidade Assassinada, Frankel, Pedro Mico, e O Colar de Coral são alguns dos textos que lhe granjearam apreço. Pedro Mico conseguiu popularidade, em virtude da exata apreensão da psicologia de um malandro no morro. Nesse sentido, a personagem tem uma variedade que falta a Gimba. Seus expedientes mantêm a trama em contínuo fluxo cômico. O que não convence no autor, a nosso ver, é o claro cerebrismo. As peças sempre mostram os andaimes - falta a Antônio

Callado o traço espontâneo do ficcionista teatral. É possível que, se vencer as amarras cerebrais, surja com o texto que sua inteligência prenuncia.” (2004, p. 271)

Não houve em suas obras posteriores o tal traço espontâneo, muito pelo contrário. A *Revolta da Cachaça*, com um único ato, é mais arraigada ainda ao cerebrismo atribuído ao escritor, pois elaborada de forma crítica diversos conceitos ideológicos acerca da inclusão do negro.

Ao colocar em cena um personagem negro que até o dado momento histórico não costumava ocupar o protagonismo, Callado assume um papel engajado e vanguardista, porém de forma menos interventiva e militante que seus contemporâneos como Abdias do Nascimento, idealizador do Teatro Experimental do Negro; Augusto Boal, responsável pelo Teatro do Oprimido; Geanfrancisco Guarnieri, escritor de peças de cunho social e político, como *Eles não usam black-tie*. Os últimos três buscavam persuadir política e partidariamente o espectador a partir da apresentação cênica, oficinas, debates. Já Antônio Callado, traz à voga a problemática da exclusão social de forma mais leve e cômica.

Reconhecido como grande escritor apenas com a publicação de *Quarup*, obra que garantiu uma ressonância literária expressiva, em 1967, Callado foi eleito para Academia Brasileira de Letras em 17 de março de 1994, apenas três anos antes de sua morte, no Rio de Janeiro, em 28 de janeiro de 1997.

Das peças

Separadas por mais de vinte anos, as peças *Pedro Mico* e *A Revolta da Cachaça*, ora em análise, encontram-se situadas no Teatro Negro do autor, no qual fazem parte ainda *O Tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*.

A peça *A Revolta da Cachaça* inicia-se com a chegada de um grande tonel de cachaça do qual nem Dadinha nem Vito sabem a procedência. Estes personagens formam um casal de posses que mora em Petrópolis isolado, para que o processo criativo de Vito não seja perturbado. O marido é um dramaturgo bem sucedido não apenas financeiramente, mas, principalmente, pela crítica que o qualifica como um bom escritor.

O mistério desfaz-se com a visita de Ambrósio. O tonel de cachaça tratava-se de um presente em comemoração à célebre data de 6 de abril, em que Vito, dez anos atrás, tivera a ideia de escrever uma peça sobre o revoltoso Jerônimo Barbalho, em que o personagem principal seria um negro, interpretado por Ambrósio. Os anfitriões, que já não se recordavam do episódio, animam-se ao lembrar da Coincidência, com c grande, ocorrida no aniversário do enforcamento do personagem histórico quando Vito precisava entregar uma peça sobre o Rio de Janeiro para um festival.

A peça, que Ambrósio traz em sua maleta passada a limpo, mas inacabada, seria a oportunidade da vida do ator, que embora notoriamente reconhecido por seu grande talento interpretativo nunca pôde ser protagonista devido a sua cor. Ambrósio era preto retinto e excluído do eixo artístico por isso. Em meio à alegria, os amigos relembra trechos da peça e exaltam as entidades da Umbanda - que integravam o texto como personagens chegados em navios ao Brasil.

A chegada do antigo amigo fora motivada para cobrar exatamente a peça que lhe traria a fama, que o negro ambicionava, e os três personagens julgavam merecedor. O primeiro indício percebido pelo público de que Vito não tem intenção de entregar o texto para o amigo é a atitude do dramaturgo, pois ao invés de terminá-la para levar aos palcos, escreve uma segunda versão.

Em *A Revolta da Cachaça*, versão segunda, Jerônimo Barbalho era enredo de uma escola de samba na qual trabalhava o personagem interpretado por Ambrósio. O protagonista, nesta segunda versão, é vítima de uma falsa acusação motivada por ciúme do colega de trabalho com a mulher. O negro é preso após o rival colocar uma boina do Che Guevara na cabeça de uma das criações e chamar a censura. No que diz respeito à mulher, esta fica dividida entre denunciar o marido por sua calúnia, ajudando dessa forma o amante ou

permanecer inerte. Não se fala no desfecho conferido a segunda versão, que, tal qual a primeira, encontra-se em posse de Ambrósio, ainda sem o final.

A insistência de Ambrósio é cada vez mais exacerbada e progressivamente mais violenta à medida que a embriaguez torna-se mais forte, embora os três personagens lutem contra ela. Em meio a humilhações por parte de Ambrósio e desculpas por parte de Vito, Dadinha inicia uma série de interlocuções que mostram ao leitor, ou ao público, um envolvimento amoroso da então esposa do dramaturgo com Ambrósio. Mesmo vítimas de um preconceito velado pela família da moça, que, à época, era atriz, o que motiva a separação é a chegada de Vito ao círculo.

No momento do ápice da embriaguez, Vito decide lavar o rosto, deixando Dadinha e Ambrósio sozinhos em cena. O ex-namorado então confessa à Dadinha que está doente e pede que ela interceda junto ao marido pela finalização de *A Revolta da Cachaça*. Os problemas cardíacos do ator foram motivados pela decepção de nunca ter o sonho de ascensão realizado devido à má vontade de Vito em auxiliar o amigo.

Quando retorna, enciumado, Vito promete a Ambrósio que escreverá definitivamente a peça, emocionando o já traumatizado ator. Possivelmente numa outra tentativa de prolar o processo explica que apenas terminará a peça que escreve no momento e continuará a tão desejada realização do amigo negro. Porém já cansado pelas desculpas do dramaturgo Ambrósio explica que só irá embora quando *A Revolta da Cachaça* estiver escrita, antes, portanto, da que ora Vito escreve. Ao obter uma resposta negativa para sua intimação, o negro, então desesperado, apela para violência e empunha um revólver com a intenção de obrigá-lo a terminar. Após retirar a arma da maleta também retira um gravador que arquivara toda a conversa dos três amigos, a qual Ambrósio tencionava transcrever para encenar no palco, assumindo a função tão esperada de protagonista.

Vito zomba da atitude de Ambrósio e reage, sendo atingido por um tiro que escurece a cena. Terminado o black-out, Dadinha encontra-se em cena desesperada por desconhecer o desfecho dos outros personagens, acompanhada de dois policiais que a interrogam acerca dos fatos. Depois da não confirmação da suspeita inicial de que se tratava de um assalto, porém confirmada de que seria um negro o autor do disparo, encontram Vito dentro do tonel de cachaça, bêbado. O que confunde ainda mais os policiais. Ouve-se um tiro, e carregado chega Ambrósio com outro PM. Friamente Dadinha confirma a morte do amigo e pede que o levem, da mesma forma que declara a saúde de Vito que apenas ‘está de porre’.

O segundo texto, contrariamente a ordem cronológica, é a Pedro Mico. A peça tem como ambiente um barraco no Morro da Catacumba, no qual habita o protagonista que

nomeia a peça. Pedro Mico chega em casa acompanhado de Aparecida, uma mulher branca que, assim como o protagonista, aparenta ter entre vinte e trinta anos, porém maltratada e prostituta. Em cena dorme uma moça ainda nova, Melize.

Pedro Mico, que é muito pretensioso no que diz respeito à fortuna com o sexo oposto, levava Aparecida para morar com ele, após a apanhar na praia onde fazia ponto. A única prova pela qual teria de passar seria atestar a alfabetização. No barraco encontram-se muitos jornais, e um deles Aparecida lê com linearidade, embora sem parecer entender muito.

Melize acorda e depara-se com a mulher dentro do barraco e reage agressivamente, pois é apaixonada por Pedro Mico. Tal qual a maior parte das moradoras do morro, Melize não sabe ler e segura a cartilha que estudava para conquistar seu amado. Irritada com a situação, sai da casa após tentar ofender Aparecida.

Terminada a pequena discussão com a jovem, Aparecida interroga Pedro Mico acerca de seu nome. É quando o personagem explica que é um famoso foragido da polícia. Envolvido em diversos crimes, necessita da leitura da companheira para ler suas peripécias nos jornais e sobre as batidas policiais em morros. Esta ferramenta Pedro Mico não possui, declara, inclusive, que apenas mulheres deveriam perder tempo com a leitura enquanto os homens seriam responsáveis por figurar como objeto das reportagens de jornal. Tudo que o protagonista fala é encarado com naturalidade pela prostituta que o admira pelos atos marginais.

Num ato cômico, após Pedro Mico salientar não ter medo da polícia e que esta não o encontra, batem a porta, o que assusta os personagens em cena. Trata-se de Zemélio, irmão de Melize, também jovem, que chega assustado com um possível policial infiltrado que, em sua teoria, está em busca de Pedro Mico. O malandro não dá importância aos comentários do menino, que desconfia até de Aparecida. A mulher defende-se apelando para a religiosidade. A resposta de Zemélio quanto ao caráter da prostituta irrita Pedro Mico que lhe bate. Para amenizar os ânimos Aparecida pega café para Zemélio e elogia seu nome, descobrindo tratar-se da união dos nomes dos pais, tal qual o da irmã, José e Amélia. O menino vai embora prometendo voltar com o jornal.

Passado pouquíssimo tempo, chega novamente Melize, que acusa Aparecida de estar aliada à polícia para capturar Pedro Mico. Além de não convencer o amado acaba apanhando dele por ofender a companheira. As intervenções dos dois jovens assustam Aparecida que também passa a implorar para fugirem naquele momento e não no horário do almoço como planejava Pedro Mico, pois teme que irritada com a rejeição, Melize entregue o malandro à polícia.

Aparecida para convencer o companheiro apela para o fim que tiveram os antigos amigos do marginal - presos ou mortos. Este argumento não convence o protagonista que admira alguns dos ex-companheiros e outros não. Neste momento conta a história de Mauro Guerra, a quem servia na Mangureira, que foi cercado no morro por policiais infiltrados, tendo que se entregar e ser preso, bem como de Zé da Ilha, de quem não gostava '*pela mania de papar broto*', morto pelo próprio grupo, que repugnava atos de pedofilia. Em meio à narrativa do marginal acerca das pessoas com as quais era envolvido, Aparecida pergunta se o protagonista era procurado por algum crime de morte. Ele explica que até já teria matado um homem, também pedófilo, mas era procurado apenas por roubo.

O segundo argumento de Aparecida obtém um resultado melhor, ela propõe a fuga contando a história de Zumbi dos Palmares. No início a mulher relata os fatos reais de que ele fora um negro o qual fugiu e virou líder de um quilombo, sendo atacado e morto. Mas após a reação negativa pela morte do herói por parte de Pedro Mico, Aparecida passa a inventar uma '*Maldição de Zumbi*', a qual consistia no espírito do homem que aparecia para senhores de escravos incitando-os a atos cruéis, e no aniversário de sua morte toda a produção de açúcar amargava. Maldição esta que fora quebrada apenas na abolição da escravatura. Sobre a abolição Pedro Mico também não sabia praticamente nada, e, misturando lições de História, Aparecida conta a sua maneira o fato.

O argumento convence o malandro de fugir e começa a arrumar coisas, o que o interrompe é Aparecida que se apavora com um enorme despenhadeiro logo à janela do barraco. A mulher assusta-se não apenas com a altura, mas com a possibilidade de o fantasma de Zumbi estar esperando pelos dois no fundo do buraco ou subir para pegá-los ensanguentado. Neste momento aparece a porta, comicamente, uma mão ensanguentada, mas trata-se de Zemélio. O menino traz a notícia de que os policiais sabem o horário da fuga e o local do barraco do protagonista. Depois de inventar uma mentira Zemélio assume que quem entregou Pedro Mico foi Melize. A menina entra em cena desesperada avisando que os policiais estão subindo o morro. Para atrasá-los os três descem, deixando Pedro Mico sozinho, com a promessa de não se entregar.

Quando os policiais chegam ao barraco com Aparecida já não encontram Pedro Mico, apenas se casaco preso fora da janela. A polícia decide descer para encontrar o corpo. O fugitivo sai debaixo do barraco, onde se escondeu usando de uma corda já instalada em outra ocasião. Enquanto os dois fogem, ao se intitular mais inteligente que Zumbi, Aparecida provoca Pedro Mico alegando que se o quilombola estivesse vivo ele organizaria os moradores do morro para tomar as casas da Lagoa. A peça termina com o malandro

prometendo pensar no assunto de tomar as casas dos vizinhos ricos.

Exclusão x Subordinação

Este trabalho pretender ater-se aos protagonistas, principalmente nas diferenças e semelhanças de um para com o outro. Embora opostos em algumas características e posicionamentos, conforme será evidenciado, há alguns pontos que parecem ser caros a Callado em relação à personagem masculina e negra dentro do teatro. As condições sociais e questões evidenciadas no enredo assemelham-se e distanciam-se. Porém, a forma tratada pelo autor carioca para trabalhá-las, em cada uma das peças, possibilita uma análise aproximada de textos que numa primeira leitura aparentam tratar de contextos completamente diferentes.

Pedro Mico, o protagonista mais famoso pela crítica, é o típico malandro, definido por Roberto da Mata como: *“um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se”*(1979, p. 204)

O personagem de Callado vai além da simples aversão ao trabalho, pois está inserido num contexto de criminalidade em que atua como agente. Em boa parte da peça Pedro Mico vangloria-se de seus atos criminosos, como roubos, invasões, soltar presos da cadeia e mesmo um assassinato contra um estuprador da região. Dessa forma, este protagonista vai em sentido contrário às imposições sociais e mesmo à legalidade. Este tipo de comportamento também se encontra descrito no trabalho de Mata:

“O campo do malandro, assim, vai numa gradação da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver de golpes, virando então um autentico marginal ou bandido.” (1979, p. 208)

Uma vez que o malandro é avesso às regras sociais típicas de outros espaços, não há que se referir a ele como estando numa situação de subalterno a outras pessoas de classe social mais elevada. Pedro Mico não tenciona viver da mesma forma que uma elite social e encontra-se totalmente à margem pelo seu modo de vida e ambição limitada. É esta falta de ambição que o desvincula da condição de subalterno, a maior pretensão deste negro é, tal qual Ambrósio, a fama, mas num ambiente restrito. Ser conhecido por seus atos corajosos e tenazes contra a polícia por seus iguais é mais importante do que progredir socialmente.

Quem se encontra numa condição subalterna é Ambrósio. A situação de

exclusão social do personagem-ator não é tão exacerbada quanto à do malandro do morro, contudo, por sua tentativa de inserção num universo erudito, a indignação do personagem é maior frente aos problemas oriundos da segregação racial presente.

Adentrar numa elite social não seria difícil a Ambrósio, a não ser por sua etnia. O personagem é reconhecido como um bom ator, mas que não pode alcançar o sucesso por não ter lugar no '*teatro moderno*' ou mesmo no espaço destinado a pessoas que se distinguem dele. É a consciência deste fato que afeta o negro ao ponto de não mais agir racionalmente e buscar, de forma violenta inclusive, o reconhecimento que lhe é devido.

Ambrósio para atingir seu objetivo se sujeita à humilhação perante Vito. O dramaturgo, detentor do poder sobre a vida do ator não atende o seu desejo, evidenciando a dominação por parte da elite branca sobre o negro, que se sujeita completamente.

Mesmo atendendo unicamente a peças encomendadas, o personagem não deixa de dar esperança a Ambrósio, de forma quase paternalista. Vito personifica a relação entre os detentores de meios de ascensão social sobre a massa, de quem necessitam, mas a situação social desproporcional dada pelas formas de manipulação do rico sobre o pobre, ou do branco sobre o negro, coloca, com frequência, os segundos numa condição subalterna.

Consciência da Marginalização

Em graus diferentes, ambos os protagonistas encontram-se em situação de marginalização. Pedro Mico, o caso mais grave, não chega nem a tomar consciência desta condição e crê viver bem, como pode ser observado no trecho de sua própria fala na página 84: *“Ah, minha nega, a gente não pode ficar com muito luxo quando quer viver bem assim, não. Isto só se tem com tutano nos ossos e revólver na cinta”*. Para o personagem viver fugindo de morro em morro só não é uma situação mais confortável apenas porque deseja situar-se em um local específico, a Mangueira, subúrbio de verdade na concepção do personagem.

Pedro Mico encara seu modo de vida de forma apazível, da mesma maneira como declara que a parcela da população mais abastada exerce uma gran-finagem besta, quando inquirido por Aparecida acerca dos modos dos habitantes da Lagoa. O personagem não vê as regalias das classes sociais superiores como algo interessante e a limitação de sua consciência de marginalizado dá-se aí. Pedro Mico não se reconhece como alguém excluído na organização social presente. Seu universo é limitado ao morro em que está - onde é visto como herói - e os morros vizinhos - nos quais pode refugiar-se depois de determinada temporada, caso a polícia dê indícios de que está a sua espreita.

Mesmo Aparecida estranha a limitação do personagem, *“Ate me admiro um cara inteligente como você que só pensa em tiro e vida de morro!”*. Mas este é o mundo inteiro de Pedro Mico, restrito aos outros moradores da favela, pessoas que o admiram; policiais, que o perseguem; amigos em presídios ou mortos, pelos meios da própria criminalidade ou em confronto com a polícia.

Neste âmbito limitado - a favela - o malandro é o modelo a ser seguido. Encontra-se, assim, no centro de seu universo, legislando, julgando e executando de acordo com uma moral pronta e específica daquele espaço. O personagem pode escolher matar um estuprador, sem que nem a polícia intervenha. O negro torna-se, então, o eixo de uma sociedade restrita a poucas pessoas.

Há em Pedro Mico uma alienação referente a outros espaços, onde, obviamente, imperariam outras situações. Um homem negro, analfabeto, morador do morro, ladrão e pobre encontra-se excluído do padrão social imposto e o resultado é a marginalização. Mas tomar parte e interessar-se por esta ampliação de universo é também sair de um ambiente no qual o protagonista encontra-se no eixo, para tornar-se um excluído do sistema. Isto geraria o desconforto, presente em Ambrósio, e que o clima ameno da peça

cômica não tenciona.

Aparecida tenta despertar a consciência da marginalidade no personagem. Para tal, ensina-o sobre Zumbi, incentiva-o a invadir as casas da Lagoa - o que pode ser entendido como um alerta para a diferenciação social -, ou mesmo, em contextos mais simples, fá-lo observar o mundo a seu redor, como no trecho: *“Você não olha, quando sobre pra cá, as casas da Lagoa? Aquilo sim. O 78 então, aquela casa branca de esquina, com o pé de flor vermelha!...”*, mas fracassa. Pedro Mico não se sente pertencente a ambientes de classe social mais elevada e isto se confirma com a resposta do personagem. Para ele outro tipo de pessoas poderiam habitar aquele território: doutores, delegados e estrangeiros:

“Ah, bom, aquilo é casa de doutor, de delegado. Ou então americano ou inglês. Larga disso. E pra que é que a gente quer uma casa daquele tamanho, numa lagoa besta dessa? O Carne Seca era homem de gostar daquilo, sei lá, mas aqui o degas não. O Mauro não ficava um dia numa gran-finação besta daquela” (Callado, 1982, p. 84)

Pedro Mico desconhece até a existência de outras terras fora do Rio de Janeiro, não imagina que Alagoas seja um estado inserido num país federado, bem como desconhece o processo de escravidão pelo qual passou sua etnia dentro deste mesmo país. Para ele, o processo de dominação existente na época não mais havia e vê os escravos, subalternos às vontades dos donos brancos, de forma ignorante, como pessoas fracas, ou na fala do próprio personagem: *“Negro era burro de doer naquele tempo, vote! Tipo caras sem picardia”*.

O caso de Ambrósio é inverso. Os horizontes do protagonista de *A Revolta da Cachaça* são muito superiores aos de Pedro Mico. Ambrósio não é o eixo de um nicho restrito, mas um negro que deseja afirmar-se como ser humano. Conquistar a fama para o ator é mais que simplesmente o resultado de um trabalho bem feito, é o empoderamento de uma pessoa excluída do modelo de sociedade capitalista e racista.

Ambrósio tem consciência de sua marginalização, é detentor de instrução, um ator talentoso, capaz de dar ao público, ou ao leitor, a devida dimensão dos feitos de João de Angola e Jerônimo Barbalho. A forma de lutar contra a marginalidade é interpretando um herói que seja, como ele, negro, possibilitando destacar-se como um grande ator. Lutar por sua oportunidade de sair da margem torna-se, então, a obsessão de Ambrósio, que vive em função de esperar pela oportunidade de viver uma situação isonômica com os outros cidadãos de seu meio culto, brancos.

Como ator Ambrósio apenas faz pequenas pontas como ladrões, bombeiros,

copeiros, motoristas, e outros tipos sociais excluídos, sempre aquém de seu talento reconhecido por todos que o cercam. Esse motivo faz com que o ator não aprecie sua etnia e sua condição - de subalterno por excelência - em virtude dela.

Sem interessar-se pela causa dos outros negros que compartilham de suas mazelas, Ambrósio quase reproduz a ideologia dominante branca. O único momento em que se envaidece por ser negro é logo no início do diálogo com Vito em que diz:

“Eu vou te dizer uma coisa. Se esta cor de carvão não me atrapalhasse na minha carreira, eu estava cagando pra ela, palavra. Mas no tempo da primeira versão eu gamei pelo meu pretume. Angola parecia que estava ali na esquina, os angolanos cheios de graça, de bossa de dignidade. Bons de plantar. Bons de fazer vinho de palma. Bons de fundir ferro, que no Brasil ninguém sabia. João de Angola fazia as armas de Jerônimo e o abebé de Iemanjá. Os pretos em Luanda e Benguela se escravizando entre eles mesmos porque lá ninguém obedecia. Todos mandavam. Tomavam posse uns dos outros, trocavam de dono, se vendiam em troca de cachaça que vinha do Rio.”(Callado, 1982, p. 25)

O personagem implora a Vito a peça, humilhando-se em diversos momentos, e usa de argumentos vinculados a percepção da realidade a qual está inserido - de determinismo racial - para convencer o velho amigo:

“Porque você adivinha, você compreende, sabe melhor que ninguém o que tem sido a chateação, a aporrinhção, a frustração da minha vida de ator. Mas nem você - meu amigo, meu autor querido - pode imaginar o que tem sido viver nessa puta dessa vida o meu papel de gente, meu papel de todos os dias. Por isso que eu acabei assim feito um monstro que não liga para nada nem para ninguém, que só pensa na fama, na glória. Eu penso na Gloria feito alguém que pensa numa vingança, sabe? Um saco, Vito, uma merda. Uma merda a gente viver com pena da gente mesmo! Eu tenho tido dias de chorar só de ver o espelho minha cara. E minha cara não esta ficando mais bonita com o passar do tempo não.” (Callado, 1982, p. 47)

A percepção de sua marginalização não ajuda Ambrósio em seu objetivo, pior: impõe ao protagonista um constante sofrimento por não ver o seu desejo de equidade atendido, o que lhe leva a quase loucura que motiva a catástrofe ao final, com sua morte e equiparação ao estereótipo do marginal, do qual sempre fugiu.

Peculiaridades Culturais

Por saber que, sendo negro, frequentemente seria vítima do preconceito dirigido a pessoas que, como Pedro Mico, vivem fora da lei, e na necessidade de desligar-se desta condição, Ambrósio procura vestir-se de forma a parecer ser um cidadão de posses e explica:

“Eu procuro sempre andar meio almofadinha, como se dizia antigamente. Crioulo tem que andar com ar de quem é troço na vida, de quem tem grana no banco e erva viva no bolso. Se ele não se enfeita e de repente pinta um cana - quem é o primeiro a entrar no camburão? Até o negro se explicar...” (Callado, 1982, p. 27)

O propósito de fugir dos estigmas destinados a sua etnia - primeiro indício um processo de mimese de uma cultura estranha a sua - caracteriza um conhecimento da ideologia dominante na época e atualmente. Vestir-se de maneira elegante é um traço que dá a perceber a intenção do negro de pertencer ao espaço de prestígio social. Este é um ato observado até pelas pessoas que convivem com o ator, como consta no comentário de Dadinha acerca da vestimenta do crioulo, na página 27: *“E Ambrósio continua fino na elegância, Vito, olha só. Blazer azul-marinho, botões dourados. Sai debaixo!”*.

Um ponto de consonância entre os dois personagens é a vestimenta elaborada. Este atributo cultural do figurino foi observado por Antônio Callado em ambas as peças como sendo um artigo importante para a composição dos personagens. Em Pedro Mico, mesmo antes de qualquer ator entrar em cena ou iniciarem algum diálogo, a descrição do cenário já enumera cada um dos itens de vestuário presentes no barraco do marginal. O contraste do armário improvisado com caixotes e a variedade de roupas e gravatas denunciam a importância da forma de vestir para o protagonista:

“Num armário feito de caixote penduram-se uma roupa de panamá branco, e outra de brim claro, um terno de sarjão azul-marinho, e, num barbante que passa diante das roupas, muitas gravatas, todas de cetim lustroso e cores vivas. O armário não tem porta. No chão do armário estão três pares de sapatos, de bico exageradamente longo, um vermelho, um bicolor e um de couro de boi, marrom e branco.” (Callado, 1982, p. 63)

Interessante observar que Pedro Mico é o único a ter a vestimenta descrita pelo autor, que nada afirma pelo modo de vestir de nenhum outro personagem. A retratação ocorre

também nas intervenções do escritor quanto aos atos dos personagens em cena, que são poucas em comparação com obras de outros autores. Callado que normalmente resume-se aos diálogos, o que dá uma liberdade maior ao diretor para montar a peça, logo nos primeiros segundos após o início assinala um trecho com descrição da atitude de Pedro Mico: “*(que tira o paletó branco e comprido e fica de blusão e calça de cintura alta e boca estreita, exagerando mais ainda o comprimento do sapato de bico fino)*”.

Pedro Mico não se arruma de forma elaborada para fugir de uma batida policial, como Ambrósio, ainda que esta seja uma necessidade muito maior para o malandro do morro que para o ator negro. Este tipo de vaidade é inerente a Pedro Mico, o qual possui um senso de superioridade que chega a pretensão. Chamar a atenção, nesta óptica, é condição para autoafirmação do protagonista, que se vale de cores vivas em gravatas, roupas de brim, sapatos de couro, neste intuito.

O figurino elaborado deste malandro contrasta com sua condição financeira, o que comprova o desejo de exibir-se de forma orgulhosa. Outro traço que compõe esta característica jactante do personagem é a forma como Pedro Mico refere-se a si. Raras são as vezes que o protagonista usa o pronome pessoal, titulando-se *papai* ou *degas*. A vaidade dá-se em diferentes contextos de encarnação deste personagem e é um traço marcante da personalidade do malandro.

* * *

Outro elemento recorrente nas peças do dramaturgo em ambiente carioca, e, em especial, as peças do Teatro Negro, é a presença de entidades da Umbanda. Esta religião brasileira evoluiu do polissincretismo religioso católico com entidades vinculadas a referentes africanos. De forma semelhante ao ocorrido na Bahia com o Candomblé, que foi disseminado para outros países como Uruguai, Argentina, Venezuela, Colômbia, Panamá, México, Alemanha, Itália, Portugal e Espanha, a concentração de pessoas vinculadas à Umbanda encontra-se, principalmente, no Rio de Janeiro.

Tal qual em '*Uma Rede para Iemanjá*', que elucida quem é a Deusa das Águas, nas obras objeto deste estudo também se encontram presentes entidades desta cultura marcada pelo contato de grupos heterogêneos.

Sem que seja tratada de forma pejorativa, como é comum, devido à grande imposição da crença branca cristã, a Macumba, como se refere Pedro Mico, e suas entidades são as figuras compõem o imaginário religioso deste malandro. Isto pode ser confirmado com

a pergunta para Aparecida se esta teria parte com Exu. Num segundo momento também indaga se a personagem seria macumbeira, por crer que Zumbi poderia assombrá-los.

A religião cristã também se encontra na peça, quando Aparecida jura não ser uma espiã dos policiais na página 78: *“Pela luz de Nosso Senhor Jesus Cristo. Ele que tire ela dos meus olhos se eu estiver mentindo”*. Pedro Mico também se vale do Deus cristão em sua fala para defender a atitude de Mauro Guerra entregar-se para polícia na página 89: *“Ué! Daquela nem Deus Nosso Senhor escapava”*. Esta dualidade religiosa dá-se de forma harmônica na peça, numa mescla de crenças brancas e negras muito natural na trama de Antônio Callado, bem como num país continental e miscigenado tal qual o Brasil.

Também em *A Revolta da Cachaça* há a presença da Umbanda e em dois momentos diferentes. O primeiro deles é logo na chegada de Ambrósio quando se explica o motivo do estranho presente para o casal de amigos. É ele que conta aos anfitriões sobre a morte de Umbandinha. Ainda que o personagem nem apareça fisicamente na encenação, sua presença é importante, pois motiva a elucidação do público sobre a Coincidência que motivou a escrita da peça, citada pela primeira vez. Ao ser interrogado por Ambrósio se se lembrava do personagem, Vito o descreve:

“Mas claro, o Umbandinha. Antes das estreias ia se benzer na macumba do Nilo, na Gávea. Ficava puto quando alguém dizia que ele falava sozinho. Estava falando com os espíritos, era a explicação que ele dava.” (Callado, 1982, p. 21)

É na presença de Umbandinha que se pode observar o modo como que é tratada a religião de origem africana pelos três amigos. Há uma certa naturalidade para com a adoração de figuras estranhas à cultura branca, comentam, inclusive, dos rituais litúrgicos que ocorriam na Gávea. De forma possivelmente ambivalente Umbandinha é tratado como alguém ‘biruta’ e supersticioso.

Se a maneira de descrever Umbandinha poderia demonstrar uma falta de apreço pela macumba, esta teoria cai no segundo momento em que aparece a religião negra. Os personagens descrevem uma passagem da primeira versão da peça, desta vez demonstrando uma admiração pelas entidades da Umbanda muito maior, como pode ser visto na fala de Ambrósio:

“E o marinheiro doido, o capitão, o negreiro lelé da cuca? Abria o ventre do navio para negrada sair, ali no cais Pharoux, e berrava: ‘Homem e mulher para o mercado de escravos da Rua Direita... . Deuses e deusas pro Morro do Castelo’ Aí era o desfile, o primeiro desfile, os da Rua Direita estropiados,

acorrentados, sangrando... Pro Castelo, comandados pela rainha Ginga, iam Xangô, Omulum, Ogum com suas ferramentas, Iansã, Oxum. E toda linda, lustrosa de tão negra, vestida de lírio, Iemanjá.” (Callado, 1982, p. 25)

A diferença religiosa parece ser um ponto importante para Antônio Callado, pois o único momento em que aparece algo ligado às crenças comumente relacionadas à cultura branca, em *A Revolta da Cachaça*, é na fala do dramaturgo Vito, que, na página 36, cita um trecho bíblico: “*São João, 3.3.: ‘Na verdade eu vos digo. Aquele que não nascer de novo não verá o reino de Deus’.*”

Interessante notar o contexto em que se dá a inserção da citação bíblica. Ambrósio implora para Vito a peça, valendo-se de diversos argumentos, e, já sem obter forma de responder ao insistente interlocutor, o dramaturgo apela para crenças de origem branca. O protagonista, mesmo inserido num processo de mimetização da cultura dominante, percebe que se trata de uma forma desesperada de manipulação por meio religioso. Eis o fato que motiva o acesso de raiva que tem o ator, contido, porém, por Dadinha que inicia o colóquio vinculado a supererotização no negro.

Supererotização Étnica

Outro traço que diferencia os dois personagens e as duas peças é como tratam da supererotização do negro. Que é tratado por Sussekind:

“E na supererotização com que costuma-se representar o negro ficcionalmente. (...) Explica-se dessa maneira também a preferência, ao representar os mecanismos de exclusão social dos personagens de cor, por situações amorosas. (...) Deslocam-se assim as barreiras econômicas e sociais enfrentadas pelo negro para o âmbito dos conflitos sentimentais.”(1982, p. 67)

Com relação a Ambrósio, esta supererotização é afirmada, negada e disfarçada durante a peça numa variação quase conflitante, inclusive vinculada à mesma personagem, Dadinha.

Dois são os pontos principais de afirmação da supererotização de Ambrósio. O primeiro é a reação de Dadinha quando embriagada, demonstrando ter saudade do envolvimento amoroso que teve com o negro. São diversos os comentários da personagem, os quais parecem despertar o ciúme de Vito para com o ex-casal, e colocam os dois homens em situação delicada. É iniciada uma discussão em que, como num jogo de baralho, os homens respondem aos comentários de Dadinha ou passam. A personagem feminina provoca Ambrósio, num gesto de confronto velado à atitude do rompimento o relacionamento após a chegada de Vito, ainda na época das escrituras das peças. Em frente ao marido, Dadinha afirma por exemplo: *“Você está querendo falar do nosso caso, não está, Ambrósio? De antes de começar meu caso com o Vito?”* ou *“E vai dizer que nosso caso não valeu, neguinho... Vai?...”*

O ex-casal chega a beijar-se em frente a Vito que inicialmente ignora, mas depois inicia um monólogo, pigarreia, até chegar ao ponto de gritar para terminar com o colóquio inconveniente entre os outro dois personagens.

O segundo ponto de afirmação da supererotização de Ambrósio enuncia-se também numa fala de Dadinha, ao afirmar que Vito e Ambrósio tiveram um envolvimento homossexual. A atração pela exotividade do negro torna-se tão forte que nem o dramaturgo poderia resistir a ela. Neste momento, o objeto e o ator do ciúme se invertem, é Dadinha que se incomoda com o possível caso passado dos personagens. O negro estereotipado é cativante ao olhar branco ao ponto de ser impossível que todos os personagens não se vissem encantados com a diversidade presente no protagonista. A força desta erotização sublima

inclusive barreiras de orientação sexual, tornando-se, o negro, objeto de desejo de ambos os personagens, pelo menos na concepção de Dadinha:

“Mas espera lá. Foram bons tempos, hem. Mesmo com os ajantarados de domingo lá em casa confessa. Não foi só o Vito não. O Vito dividiu a gente, tudo bem. Ou melhor, nós dois ficamos meio gamados pelo Vito, não foi? Vocês aguentaram mesmo a barra, foi? Eu às vezes penso naquele tempo e digo. Os dois, o Vito e o Ambrósio, foi feito aqueles romances e peças escritos antes de transa de homem com homem configurar na Constituição e na Declaração de Direitos do Homem. Vocês devem ter tido um caso furtivo, discreto paca. Teve um fim de noite, um fim de porre... Eu estava procurando vocês no maior ciúme, correndo os botequins, puta da vida. Cangaceiro, Trinta e Seis, Michel. Acabei no Beco das Garrafas. Estão lembrados? Os dois na mesinha lá do canto, perto dum fícus anêmico. Aos cochichos. Um pianista tocando um Stormy Weather bem sincopado, bem engasgado, bem blues... Lembram?” (Callado, 1982, p. 43)

O caso homoafetivo não é confirmado nem pelo ator nem pelo dramaturgo. Independente da existência real deste fato o que se pode concluir, pelo desenrolar da história e pelo simples fato de a peça definitiva nunca ter sido escrita, é que não mais existe. Bem como com Dadinha, que se casa com o branco. A inadequação da união de pessoas de etnias diferentes é lembrada Ambrósio na fala: *“Mas acho bom você não esquecer que logo que o Vito apareceu você começou a namorar ele. E eu juro que eu também achei que o Vito era muito melhor para você do que o crioulo aqui.”*

O que se observa é que o envolvimento com o negro é visto como uma experiência exótica que não acarretaria uma consequência tão forte quanto a união matrimonial, para este fim melhor seria o envolvimento com um igual, branco. O que faz crer que o interesse na exotividade do negro resume-se apenas a envolvimento de cunho sexual. Consoante ao estereótipo racial Dadinha opta por casar-se com Vito, com o fim do relacionamento com o negro. Ainda assim, a personagem nega agir com eugenia ao fazer esta opção. Passada a curiosidade o enquadramento social requeria uma postura de Dadinha que conviesse com a situação de moça branca. Tal qual afirma Ambrósio:

“Ah, não exagera Dadinha. O Vito, quando apareceu na sua vida, te enquadrou. Eu devia talvez dizer te emoldurou. Te cercou pelos quatro lados, como uma moldura faz com um quadro. Mas quando eu pinteí na tua via... Você andava numa fase de experiências, não andava não? E uma delas era badalar aqui com o crioulo, confessa.” (Callado, 1982, p. 42)

A confissão não vem, nem por parte de Dadinha que nega, nem por parte de

Ambrósio, quando inquirido acerca do término do relacionamento. O negro não se vê lisonjeado com o suposto sucesso em relação a envolvimento sexual, tanto que há o término do namoro quando o personagem se vê cego pós ter uma chance de assumir um papel como protagonista, não mais como marginalizado.

Passado este momento de afirmação da erotização de Ambrósio, ocorre a negação deste fato também por Dadinha, que afirma:

“Você se quiser não acredite, mas eu só achei que você era crioulo quando a gente se conheceu, antes de aparecer o Vito. Quando a gente começou a transar. Tive até aquela curiosidade boboca, sabe como é? Dormir com um preto, aquele papo. Depois, poxa, durante aqueles dois anos que a gente transou acho que nem sabia mais de que cor você era.” (Callado, 1982, p. 41)

Dadinha após o deslumbramento inicial com o exótico vê diminuído o encanto com a erotização exacerbada do negro, concomitante ao processo de mimetização pelo qual passa o protagonista. Ambrósio não tem interesse em ser reconhecido como o grande homem, diferente de Pedro Mico. A sublimação na necessidade sexual sobreposta e substituída pela valorização do trabalho, que é um valor propriamente capitalista e etnicamente branco, é outro indício da mimetização de Ambrósio, como pode ser observado em sua fala:

“Até hoje ainda sinto a cabeça girando. Ainda sinto o deslumbramento... do amor à primeira vista! E resolvi de estalo que o trabalho do Vito, pela parte que me tocava, não ia ser perturbado. No que eu pudesse fazer, o Vito não ia ter nenhuma preocupação. Nada. Aliás, foi aí, foi nesse tempo que eu comecei a deixar de pensar em mim. Naquilo que eu estava falando. Nesse troço de vida particular, amorosa ou seja lá o que fosse. Mande para escanteio. Não pensei mais em mim.” (Callado, 1982, p. 40)

Coube à família de Dadinha o papel de disfarçar a erotização de Ambrósio. O estigma de moça branca que namora homem negro é motivo de vergonha para a matriarca, que - numa tentativa de mascarar a o estereótipo étnico - eleva outras características do personagem. Este fato é lembrado por Ambrósio que reproduz de forma cômica o acontecido:

“Mas o teu pessoal, hem! Quando você me obrigava a ir à tua casa! Lembra daquele dia em que chegaram uns parentes teus e a gente estava na mesa jantando ou ajantarando, sei lá? O pessoal ainda estava entrando e tua mãe já se atirava por cima da mesa, quase caindo na sopeira, me apresentando, dando o alarme e aviso: 'Aqui o grande ator, Ambrósio!' O pessoal que estava chegando já sabia, vinha mesmo me espiar, me olhar de perto, mas tua mãe tinha medo que eles achassem que você estava dando pra mim só de tara. 'Olha

aqui, Eponina, você já conhecia o Ambrósio? O grande ator negro?” (Callado, 1982, p. 42)

Exaltar as qualidades de Ambrósio foi um artifício frequente na peça para sublimar problemas oriundos de sua etnia. A mãe de Dadinha, neste contexto, para impedir que terceiros vissem a filha como uma ‘racista ninfomaníaca’, interessada nas características peculiares de um negro, que estereotipadamente possuiria a vitalidade sexual maior que em outras ramificações étnicas, o descreve como um grande ator. Sua atitude não fora menos preconceituosa do que os convidados que chegavam apenas para observar o negro inserido e compartilhando de seu espaço.

O mesmo faz Dadinha para negar que só tenha usado Ambrósio para experiências de forma discriminatória e defende-se: *“Acontece que você é que tinha que me apresentar as pessoas. Tua cara todo mundo manjava. O cartaz era você, pô”*. Esta exaltação também se faz presente em outros momentos e com outros fins, conforme será evidenciado.

Diferentemente de Ambrósio, Pedro Mico mostra-se satisfeito com a substituição de fazer parte de um eixo social de prestígio - que viabiliza sucesso profissional ou a fama - pelo sucesso sexual e erotização que ocorre. O personagem da favela vale-se desta supererotização para afirmar-se, como pode ser visto logo nos primeiros diálogos da peça, localizados na página 65: *“Fica nas minhas redondezas que você vai ver. É fêmea que parece mato. Eu estou nesse morro da Catacumba não tem nem dois meses e umas seis cabrochas já fizeram ranger as tábuas daquela cama ali”*.

Pedro Mico, na condição de marginal excluído e inconsciente de sua situação periférica sente-se engrandecido e lisonjeado pela admiração que inspira na favela. Não são só diversas mulheres que lhe satisfazem o apetite sexual, porquanto quando interessado em matar a saudade da vida de casado consegue sem nenhuma dificuldade ‘pegar Aparecida na praia’.

Aparecida, possuidora de alguma instrução, rende-se ao protagonista de forma incondicional. Mesmo conhecendo o futuro provável, dentro de uma linha de raciocínio determinista, de um criminoso tal qual Pedro Mico, a mulher concorda em viver ao seu lado, como afirma:

“Escuta aqui, Pedro Mico, eu estou contigo. Depois então do tabefe que você deu em Melize por minha causa fiquei embeijada de vez. Vou para onde você for enquanto você quiser me levar. Vou até levar umas mães-bentas para você na prisão.” (Callado, 1982, p. 84)

Outro importante elemento na supererotização de Pedro Mico é Melize que, ainda adolescente, já é apaixonada pelo malandro. Esta personagem demonstra ser capaz de qualquer ato para conseguir ficar com o seu amado, tal qual aprender a ler. Este tipo de prática não faz parte de seu cotidiano, mas, uma vez que é a condição para que o personagem escolha sua companheira, a menina se presta a fazê-la. É a adolescente num ato de vingança, por seu amor não correspondido, que entrega para polícia a localização do foragido iniciando o clímax da peça.

Pedro Mico é o objeto de desejo de todos que o cercam, Aparecida, Melize e qualquer outra habitante do universo do morro. Mesmo Zemélio admira tanto o personagem que o defende ainda que submetido a uma condição de subalterno. A irritação de Zemélio para com a postura do malandro só dá-se quando a segurança do protagonista encontra-se ameaçada - com o aparecimento de uma estranha, possivelmente uma espiã do homem de bigodinho – ou quando o pequeno garoto vê-se fora das pretensão de acompanhar o Pedro Mico no retorno para o Morro da Mangueira.

Inserção de Figuras Históricas

Nas peças de Callado um ponto recorrente é a presença de figuras reais ou míticas, mas que configuram o conhecimento universal da população brasileira, principalmente em seu Teatro Negro.

Chica da Silva viveu em Arraial do Tijuco, atualmente Diamantina - MG, e teve um envolvimento amoroso com o Comendador de Diamantes João Fernandes de Oliveira, no séc. XVIII. A ex-escrava foi uma das figuras mais importantes da sociedade mineira, ainda que oriunda da escravidão e concubina de um nobre casado em Portugal. Teve 13 filhos com o Comendador, os quais foram reconhecidos e os homens levados a Portugal no retorno do pai, tendo, inclusive, direito a herança. A terceira peça da coletânea de 1983 se vale desta mulher para dar vida a uma personagem inteligente e auspiciosa, que mereceria um trabalho inteiro a seu respeito.

Na quarta peça da coletânea, Iemanjá, Deusa das Águas em religiões de origem africana, tal qual Candomblé e Umbanda, configura não uma personagem, como no caso anterior, mas como uma divindade incorporada em Jacira para devolver o filho afogado do Pai do Juca, pelo menos na concepção do insano senhor negro.

Assim como nas peças anteriores, em *A Revolta da Cachaça* e em *Pedro Mico* constam figuras históricas, que em ambos os casos são imprescindíveis para os resultados finais dos protagonistas.

A personalidade histórica presente na peça *Pedro Mico* é Zumbi. Esta figura quase mítica foi o último líder do quilombo dos Palmares, localizado em Alagoas. Nascido em Palmares, foi capturado e levado para o domínio de um missionário português. Fugiu aos quinze anos para seu local de origem, onde se destacou pela habilidade em estratégias militares, astúcia e destreza. Desafiou o então líder do quilombo que pretendia submeter-se a autoridade da Coroa Portuguesa em troca da liberdade das pessoas habitantes do quilombo e assumindo a posição de líder. Em fevereiro de 1694, Palmares foi invadido pela tropa de Domingos Jorge Velho, quando contava com uma população de trinta mil pessoas. A morte do quilombola ocorreu em novembro de 1695.

Em *A Revolta da Cachaça* as personalidades presentes são os heróis, da luta de mesmo nome: Jerônimo Barbalho e seu braço direito João de Angola. A revolta ocorreu devido à crise açucareira por volta de 1660. Os produtores desmotivados a produzir açúcar, passaram a usar a cana para fazer cachaça, que era traficada para Angola e muito lucrativa. No Rio de Janeiro, porém, ao invés de se proibir o comércio e produção da bebida, tal qual no

restante do Brasil, o governador optou pela cobrança de taxas para compensar a desvalorização do açúcar. Descontentes com a prática, um grupo, liderado por Jerônimo Barbalho, saqueou as casas da Família Correia e de Salvador de Sá. Agostinho Barbalho foi proclamado pelos revoltosos como novo governador, mas seus atos no cargo visaram agradar a família do Ex-Governante. Foi substituído pelo irmão, que agiu de forma autoritária perseguindo os jesuítas e aliados de Salvador de Sá. A repressão contra os revoltosos deu-se em 6 de abril de 1661, resultando na morte do governador enforcado.

Ainda que na peça conste personagens que existiram realmente, esta não é a base do enredo, mas um artifício para dar andamento ao texto, interferindo de forma fundamental no resultado dos protagonistas. A proposta de Callado diverge, também neste ponto, de seus contemporâneos. A exaltação de grandes figuras históricas tal qual ocorria, não é o elemento chave nos textos do dramaturgo carioca em análise. Um exemplo é Arena conta Zumbi, o objetivo principal da peça era, por meio cênico, divulgar a história do herói de forma quase didática, afirmando-o como um grande exemplo a ser seguido por seus iguais.

Nas peças ora em análise, não há a figura física de Zumbi, Jerônimo Barbalho ou João de Angola, somente elucidações acerca de seus feitos, para que sejam reproduzidas pelos protagonistas, no momento de necessidade extrema. Dessa forma, ambos os personagens fazem releituras dos heróis presentes nas peças para atingir seus objetivos, ou tentar.

Como disse Dadinha em *A Revolta da Cachaça*: “*Teatro didático é um saco*”. Nesta perspectiva, Antônio Callado supera a noção de ensinamento como tema, pois, mais do que simploriamente mostrar ao leitor quem foram João de Angola, Jerônimo Barbalho e Zumbi, o que também faz - ainda que de forma tortuosa como na explicação de Aparecida sobre Zumbi -, usa-os como um artifício cênico para o desenrolar da peça e no desfecho dado aos personagens principais.

Pedro Mico e o público conhecem a história de Zumbi pela boca de Aparecida, mulher de instrução rasa, que para transmitir a narrativa usa de duas ferramentas: a mistura de fatos conhecidos acerca da figura histórica que Zumbi virou e invenções para sublimar fatos que ignorava, bem como para comprovar sua tese - de que Zumbi teria sido vitorioso até ao suicidar-se se jogando do alto de uma ‘*rampa de fim de mundo*’ – dando origem à Maldição do Zumbi e seus feitos para, depois de morto, punir senhores de escravos.

Porém há a discordância da perspectiva de Aparecida, que anuncia solene, na página 95, após sua narrativa “*Minha mãe sempre dizia, quando acabava a história de Zumbi, que muitas vezes quem morre é que vence a batalha*”. Para Pedro Mico, possuidor da

formação psicológica de um malandro do morro, “*Ganha quem fica vivo*” (p. 92).

Numa luta constante por um modo de vida estranho ao contexto social dominante, em seu espaço, buscar a liberdade e a vida são questões essenciais. A lógica da sobrevivência que existe dentro do tipo social malandro e em Pedro Mico é superior a qualquer outro traço de caráter ou falta dele. Um dos muitos possíveis exemplos pode ser observado na conversa com Aparecida, sobre Mauro Guerra entregar-se a polícia. Quando o bandido, a quem Pedro Mico era ligado, já não tem como fugir e encontra-se emboscado no morro, a solução é entregar-se, desde que o mais importante, a sobrevivência, se dê.

A fama é importante para o protagonista, principalmente pela valentia de seus atos criminosos. Com esta atitude de vaidade masculina, Pedro Mico afirma que vai resistir em caso de confronto com a polícia, e, por se tratar de um remanescente da Turma de Mauro, a sentença pela relutância seria a morte. Quando esta situação realmente ocorre, e dá-se o embate entre a coragem e a vida, o senso de sobrevivência deste malandro torna-se mais forte. Em dúvida quanto a entregar-se e ‘*pegar uma cana dessas que dão barba branca até quando a gente entra com calça curta*’ ou apelar para o revólver sem perspectivas de vitória, o personagem toma uma terceira atitude: usar de forma inventiva o conhecimento adquirido.

Altamente limitado, Pedro Mico também é um homem inventivo, que busca uma solução diversa para as situações. Tal qual no episódio da explicação de como invadiu um prédio jogando a corda pela janela do edifício ao lado, ação que intrigou leitores do jornal e a polícia, a sagacidade do favelado foi imperativa para o resultado final da peça e sua fuga. Esconder-se sob o barraco a beira do barranco foi uma solução lógica, porém inesperada.

De forma tortuosa, em meio a lembranças de História misturadas, lendas, fatos e invenções, Aparecida impressiona o protagonista e lhe dá a ferramenta para que fuja, usando o recém-adquirido conhecimento da narrativa do quilombola. Porém o desfecho é modificado para Pedro Mico proclamar-se, na página 102: “*Zumbi, mas vivo*”, adaptando, como um malandro que clama pela sobrevivência, sua informação à realidade.

A narrativa transmitida por Aparecida transforma-se, assim, num golpe como se refere o próprio personagem, na página 103: “*Vou dar o golpe do Zumbi neles*”. Mais do que reproduzir o conhecimento, como Ambrósio fará, Pedro Mico, com uma atitude típica de alguém acostumado a viver a margem, com a malandragem e habilidade de adaptação frente à realidade que isto requer, usa-o como artifício para atingir seu objetivo de fugir da polícia.

É com o conhecimento do suicídio de Zumbi que Pedro Mico inspira-se para elaborar o plano que engana os policiais. O raciocínio rápido em colocar o casaco pendurado por fora da janela extrapola inclusive os limites da narrativa de Aparecida. Obtém, com esta

atitude, um resultado diverso do quilombola, porquanto o processo de adaptação do protagonista é imperativo para o êxito.

Esta adaptação atribuída ao marginalizado, por vezes de forma estereotipada, é marcada em Pedro Mico. Seu modo de vida, acostumado a pouco e crendo viver bem mesmo assim é um exemplo de como este negro pode adaptar-se.

Fica no ar uma possível invasão da Lagoa pelos moradores do morro. Inspirando Pedro Mico da mesma forma que o levou a criar o golpe do Zumbi, Aparecida pressiona o protagonista a assumir-se como líder de uma massa de marginalizados, com o fim de inserirem-se num contexto de privilégio social. Não é esta a ambição de Pedro Mico que, novamente relendo o personagem histórico e o adaptando a sua realidade limitada, até promete pensar no assunto, mas sem a intenção de diminuir diferenças sociais, lutar pelo direito dos negros ou nenhum outro motivo nobre de empoderamento de um segmento desprivilegiado. O objetivo do malandro é chacoalhar com a polícia, e fazer seu nome mais famoso no seu e em outros morros.

O entrelaçamento de fatos históricos para buscar os objetivos do personagem também ocorre em *A Revolta da Cachaça*. Contudo a forma de transmissão é diferente. De maneira menos organizada o público conhece a história da Revolta, de Jerônimo Barbalho e de João de Angola, porém, a informação dada pelos personagens é mais confiável que as invenções de Aparecida, já que todos os três personagens são detentores de instrução. Em meio à embriaguez, ocorrem encenações da primeira versão da peça, concomitantemente a outras falas e conversas entre os três amigos. Este possível ruído comunicativo não atrapalha o público no entendimento geral de que *A Revolta da Cachaça* teve como líder Jerônimo Barbalho, o qual fora enforcado em 6 de abril junto ao braço direito João de Angola, negro valoroso.

Detentor de muito mais informação que Pedro Mico, Ambrósio não usa seu conhecimento como o malandro, que se vale do aprendido para enganar os policiais e fugir. O resultado acompanha a mente pouco criativa deste negro. Talvez de forma necessariamente inerente ao ator, Ambrósio assume a postura da cópia. Isto ocorre com a mimetização valores brancos e nas atitudes da figura histórica ensejando resultado desfavorável ao protagonista.

Como Jerônimo Barbalho e o irmão, Agostinho Barbalho, Ambrósio e Vito acabam, um dentro da pipa de cachaça, e o que deseja os serviços do outro do lado de fora. Porém, se Agostinho Barbalho entregou os pontos quando já quase morria afogado dentro da pipa de vinho, o mesmo não aconteceu com Vito, que sai bêbado do grande tonel, num ato cômico de oposição ao resultado esperado por Ambrósio e pelo leitor.

Mesmo com o artifício de Ambrósio para conseguir sua peça, não consegue convencer o dramaturgo, que vinculado muito mais a sua condição privilegiada dentro da sociedade, como homem de posses e branco, segue ao desejo da mídia e produz apenas peças sob encomenda. A catástrofe ocorre quando Ambrósio vai até as últimas consequências para obter êxito em seu projeto de virar protagonista numa peça inspirada num herói negro. O ator deixa-se levar pelo impulso já irracional de obrigar Vito a escrever como o prometido.

Sem possuir a malandragem de Pedro Mico, o ator apieda-se de si, sofrendo por não possuir os privilégios dados aos brancos. E em sua ânsia de fama e do reconhecimento que merece chega quase a loucura. Neste momento, nem o conhecimento acerca da história do homem que o inspira e que pretende interpretar, nem a instrução valem ao ator que sucumbe aos perigos de seus atos insanos.

Para que o resultado de Ambrósio fosse diferente seria necessário que, tal qual Pedro Mico, adaptasse a situação ao seu controle. Sem a sagacidade do malandro o fim do ator torna-se trágico, não apenas por sua morte, mas por terminar enquadrado no estereótipo do qual sempre fugiu - de criminoso.

Modelo de representação do personagem

A forma de representação estética de personagens que normalmente não configuram espaços principais em obras traz como consequência peculiaridades, o mesmo ocorre com a representação dos negros. A forma como esta minoria foi retratada na massa da literatura - na periferia - é o conflito principal de uma das peças em análise e motivo pelo qual se revolta Ambrósio com o amigo.

O estudo de Domicílio Proença Filho, o Doutor pela Universidade de Santa Catarina, defende que mesmo as obras que trazem estas personagens, em sua maioria, possuem uma visão distanciada, o que ele chama de retratação do 'negro como objeto'. Em oposição a esta visão há uma atitude compromissada, tratando o 'negro como sujeito', para citar apenas alguns dos autores pertencentes ao segundo grupo definido por Proença Filho têm-se: Luís Gama, Lima Barreto, Oswald Camargo, Abdias Nascimento, Carolina Maria de Jesus.

Antônio Callado, que escreveu suas peças tratando o negro como sujeito inicialmente em 1957, encontra-se situado na Segunda Fase do Movimento Negro Organizado na República, pelo menos no que diz respeito à periodização elaborada pelo Doutor da USP Petrônio Domingues. A primeira fase, que teria sido logo após a abolição da escravatura, consistia na luta contra preconceitos e possuía cunho assistencialista para com a massa de antigos escravos que virara um povo marginalizado, e durou até o fim do Estado Novo. Sem que houvesse uma repressão tão intensa quanto no final da primeira fase, apareceram organizações importantes, que lutavam pelo empoderamento dos negros, tal qual a União dos Homens de Cor (UHC), a União Cultural dos Homens de Cor (UCHC), o Teatro Experimental do Negro (TEN), grupos que foram desarticulados, principalmente devido ao Golpe Militar de 1964.

Neste contexto histórico de empoderamento negro, inclusive em vias culturais, há a produção de Antônio Callado que enquadra seus personagens de forma diferente nos modelos de representação. O processo pelo qual passa *Pedro Mico*, a peça, é o de infantilização do personagem negro, definido por Flora Sussekind como:

“Como a criança no lar, caberia ao negro, na sociedade brasileira, acatar as decisões e os interesses paternos. E onde se lê criança, leia-se igualmente comportamento irresponsável, amoral e inescrupuloso. Como a criança, também o negro seria sempre capaz de gestos imprudentes. Incapaz de se comportar como um adulto, a representação do negro liberto vai oscilando entre

a criança e o marginal. Potencialmente criminoso porque irrecuperavelmente infantil, a infantilização do negro justifica sua dominação e uma vigilância constante. Criança, louco ou criminoso: máscaras coladas à população negra e capazes de mantê-la simbolicamente sob o controle branco.” (1982, p. 60)

Uma vez que o personagem nem possui o conhecimento com relação à amplitude do universo fora da favela, permeado de regras de convivência, seria necessária a presença de um tutor para que o malandro tome parte na sociedade como um agente inserido. Obviamente esta inserção seria numa condição de subalterno, como já dito, isto não se dá com Pedro Mico.

Apenas com a chegada de Aparecida o marginal parece notar que o mundo é superior aos morros onde mora, isto se comprova pelo personagem nem ter consciência do período de escravidão ou da existência de outros estados, tal qual Alagoas. A mulher exerce grande poder sobre o protagonista, mesmo que o segundo tente intimidá-la com sua figura masculina, valendo-se da postura de malandro e de inúmeros comentários misóginos para tal. Na disputa velada de poder quem se encontra numa situação superior é a prostituta, pois é a personagem da peça que domina a leitura e, mais do que simplesmente ler as proezas de Pedro Mico nos jornais, Aparecida o ensina sobre Zumbi, sobre ideais de liberdade e inicia alguma consciência acerca de diferenças de classe.

Porquanto não se dá, na trama, propriamente um paternalismo, já que a tutela de Pedro Mico foi dada a uma mulher numa situação de exclusão quase tão grande quanto a do protagonista. A opção de Callado em fazer do tutor deste malandro uma prostituta, nordestina, e pobre é, no mínimo, interessante e evidencia o quanto Pedro Mico encontra-se à margem. Numa sociedade em que ainda permeia diversos tipos de preconceitos contra minorias, trazer como portador de algum conhecimento uma personagem que apenas não se enquadra no processo de eugenia, já que até a instrução da prostituta é rasa, é evidência importante do quanto o malandro protagonista encontra-se num contexto de exclusão social e de infantilização.

Ainda que conhecedor de alguns limites morais, como a pedofilia - atitude que repudia - Pedro Mico, tal qual uma criança, não se interessa pelas fronteiras da legalidade e, ele próprio, encara seus atos como travessuras, como pode ser observado no trecho: *“Tem disso comigo não. Me dê uma cordinha, três lençóis amarrados, qualquer escada de pano ou de pau que eu sou homem para qualquer travessura.”*

Pedro Mico, da forma que foi representado, não pode ser caracterizado como adulto responsável por seus atos, por isso atitudes imorais são vistos com olhos complacentes,

uma vez que limite entre o legal e o ilegal não permeia o imaginário de Pedro Mico, nem sua condição de negro infantilizado.

A infantilização do negro rende Pedro Mico de seus crimes e faz com que o público ou o leitor lhe seja favorável sem que se compadeçam de sua situação, uma vez que nem o personagem fá-lo, inconsciente de seu estado de marginalidade social. Ao invés disso há a torcida pela vitória do criminoso frente aos policiais, tratados como algozes e facilmente enganáveis na trama, como bem observou o crítico Décio Prado, em seu livro *Teatro em Progresso*: “*O crítico, como bom brasileiro - ou bom sul-americano, se Jorge Luís Borges tem razão - seguia o exemplo do autor e da plateia: torcia indisfarçadamente pelo criminoso.*” (2002, p. 127).

Atos como roubar, soltar criminosos, usar de força para manter sua dominação sobre mais fracos, agir com misoginia, subjugar outros personagens de forma orgulhosa e prepotente, e mesmo assassinatos quase passam despercebidos pelo público, ou pelo leitor, são como brincadeiras de um personagem conhecedor de um universo tão restrito que nem almeja sair de sua condição periférica.

Nem a insinuação, ao fim da peça, de uma organização por parte do povo do morro da Catacumba para tomar as casas da Lagoa, um possível empoderamento do marginalizado que deixaria a periferia e lutaria para se impor como parte de uma classe privilegiada, encanta Pedro Mico enquanto causa social. O personagem, em sua inconsciência promete pensar na empreitada com o fim somente em obter uma ‘*reportagem de chacoalhar os tiras*’. Suas atitudes são sempre visando a fama perante pessoas que compartilham de sua situação, em maioria analfabetas, habitantes de outros morros.

Há uma intenção de Vito de ser, tal qual Aparecida com Pedro Mico, responsável por Ambrósio, porém o paternalismo que parece existir no início da peça não progride, uma vez que o negro visa o próprio empoderamento, que a cor lhe nega. Não seria suficiente para Ambrósio viver sob o controle de Vito e, neste contexto, existe o embate, pois o dramaturgo branco não lhe concede a oportunidade de tornar-se o grande ator que a qualidade de interpretação do negro sugere. Ao invés disso, a opção de Vito é atender aos desejos da mídia controlada também por brancos, escrevendo sob encomenda peças de grande repercussão e público. Este suposto paternalismo não pode convencer um personagem com instrução e que volta suas intenções para um reconhecimento dentro de uma cultura universal, mais do que uma briga por ciúmes, como é insinuado nos comentários normalmente supererotizados de Dadinha, o que há é uma diminuição do negro em comparação com a população branca dominante dos meios de produção artística e a tentativa deste de

equiparação.

Estas características de Ambrósio o aproximam muito mais de uma cultura branca do que propriamente de sua etnia, a este fenômeno Sussekind define como mimetização do branco pelo personagem negro:

“A mimetização compulsória da aparência física, dos comportamentos e da cultura branca, pelos negros que desejassem conquistar posições mais vantajosas na sociedade brasileira. A mimetização é obrigatória e, com ela, impede-se a formação de uma identidade étnica por parte daqueles que não são brancos. Para serem considerados 'humanos' têm que reproduzir a camada branca dominante, incapaz de ver 'humanidade' no que não se lhe assemelhe.” (1982, p. 68)

Ambrósio passa por um branqueamento oriundo deste processo, obviamente não relacionado à cor da pele em si, mas em relação à formação psicológica do personagem, que nega sua etnia em diferentes momentos da peca, tal como:

“Os pretos que se danem, que se defendam, que tratem de se vestir bacana e ter tutu na certa. Eu só quero representar, tá sabendo? E como a merda da cor atrapalha quero o papel, quero o repertório, quero a peca que me de a fama e a glória. Pronto! Isso aí.” (Callado, 1983, p. 39)

Ambrósio, não atua como militante por uma legião de marginalizados negros. Ele é vítima de uma ideologia dominante da classe branca a qual está inserido, mas para ser observado como algo exótico, como alguém de sexualidade exacerbada, que se veste muitíssimo bem para os padrões de um homem que não está enquadrado numa casta mais elevada socialmente.

Por força da ideologia que o controla, Ambrósio não se reconhece como ser humano enquanto homem negro. E busca por meio da encenação, seu modo de inserção no mercado de trabalho (logo no sistema capitalista) o empoderamento que lhe é negado, ainda que detentor de grande talento. O resultado é uma busca, por meio de artifícios, para assemelhar-se mais ao tipo social que o controla, seja em sua vestimenta elaborada e específica de pessoas de poder aquisitivo superior, como já citado, seja em sua erudição, mas principalmente na confiança de que possui talento como ator suficiente para aproximá-lo do eixo que almeja.

Não é simploriamente a fama que o ator busca, seu objetivo real é o enquadramento num contexto de prestígio que elevariam seu status ao de ser humano por

excelência. Isto no processo ideológico só poderia ser concedido por meio da imitação, buscando uma possível valorização. Esse raciocínio da elite persuade, inclusive ao negro.

Na trama de Callado, o fato de Ambrósio ser admirado por suas características brancas convence o ator de que lhe é devido espaço. Esta admiração pelo refinamento do negro é evidenciada pelos dois outros personagens em diversos momentos da peça. Um dos muitos elogios em relação ao modo como Ambrósio inseria-se numa cultura mais apurada dá-se na página 26, em que Vito declara:

“Eta, crioulo de gosto apurado, o Ambrósio. Já naquele tempo tu era todo janota fora do palco. As vezes de branco, sapatos brancos, mosca no leite, como se dizia. Foi o primeiro cara que vi com aqueles ternos de tussor de seda. Se vestia na Torre Eiffel, Rua do Ouvidor. Comprava gravatas na Casa James” (Callado, 1983, p. 26)

Ambrósio, ao tempo que elogiado por agir tal qual um branco de boa educação, não se enquadra o suficiente para obter sua ambição de ser reconhecido, isto porque a admiração dá-se exatamente na dialética de um negro poder imitar tão bem os costumes brancos, mas sem deixar de ser negro. O raciocínio ideológico é que para um negro seu gosto é apurado, para um negro é talentoso. Por mais extraordinário que Ambrósio fosse, Vito não lhe daria a peça, uma vez que nem quando ameaçada sua vida o dramaturgo mobilizou-se num ato real para ajudar o amigo.

Ambrósio rende-se ao crime para conseguir seus objetivos e equipara-se assim ao estigma do qual sempre fugiu de que o negro teria uma predisposição para a criminalidade, consoante a ideia de infantilização de Pedro Mico. É o momento que o determinismo aparece na obra. Impossibilitado de equiparação com as oportunidades dadas há um homem branco, ainda que detentor de instrução, a marginalidade é a via pela qual os negros são obrigados a ir para atingir seus objetivos mais básicos.

Note-se que mesmo assumindo-se como criminoso para conseguir sua peça, Ambrósio visa sair da margem à qual está delegado. Isto pode ser observado no trecho:

“Eu sei que vocês gostam de teatro sofisticado, moderno. Eu também gosto, mas não tenho lugar nele. E dramalhão também tem hora. Acontece por aí. Onde a gente está. Mesmo em Petrópolis. Não tenho outro recurso, Vito. Desculpe o mau jeito. Tentei fazer você compreender, ou reconhecer, o que você sabe melhor do que todo mundo. Estou de saco cheio de fazer papel de marginal, cara que fica na praia esperando barco, no meio-fio olhando automóvel, sempre na beira, na margem. Vim aqui para cobrar a fama que você me deve. Vim para morar, para morrer. Mas no meio do rio ou da rua. Chega de margem.” (Callado, 1983,

p. 52)

O negro fadado a um modo de vida determinado pelas condições sociais desprestigiadas, ainda que não merecedor delas, tem como única saída, em ambas as peças, a criminalidade. Não há um apreço tão grande, por parte do leitor, da atitude de Ambrósio quanto em *Pedro Mico*. A impressão que se tem é que o personagem é levado às últimas consequências para sair da margem e não consegue, sendo vítima de uma ideia fixa, tal qual Brás Cubas, que o levam ao fim quase trágico. Leia-se quase porque já estava determinado pela sua etnia, sendo ainda acentuado pela tentativa de fugir ao contexto no qual estava inserido e destinado, almejando ter privilégios destinados apenas aos brancos.

Rendido pelo determinismo, os personagens brancos apiedam-se dele numa atitude paternalista. Desta forma, assim como Pedro Mico, Ambrósio também se torna infantilizado. Para Vito, mesmo a ameaça contra sua vida trata-se de uma brincadeira de um negro haja vista sua resposta para a fala de Ambrósio, declarando seu último recurso: *“Você agora não está fazendo papel de marginal não, Ambrósio. Está fazendo um papel ridículo, só isso. Que brincadeira é essa?”*. O mesmo ocorre com Dadinha, que, ao final da peça, após o tiro dado por Ambrósio no marido e a morte do negro declara, de forma impessoal, como se prestasse declarações: *“Morreu. O coração andava muito cansado. Muita luta. Desapontamentos. Essas coisas”*. A complacência para com os atos do protagonista não inspiram raiva em Dadinha, tão pouco tristeza quando da sua morte, visto que seu fim esperado.

Somadas a estas considerações sobre a dominação ideológica determinista de que o negro está fadado à criminalidade há os policiais. O policial 3, ao encontrar um negro nos arredores armado enquadra-o na definição de assaltante. Enquanto o policial 1, ao interrogar Dadinha acerca dos fatos, já procura saber a etnia do atirador. A descrição de Dadinha da aparência física de Ambrósio: *“Mais pra baixo que pra alto. Mais pra magro. Meia idade...”* não satisfaz o policial, que em suas perguntas só deseja saber a cor do agora criminoso, formulando suas perguntas, de forma quase descarada, para apurar o fato, e ao obter resposta afirmativa à formação ideológica geral, deixa escapar conclusivamente uma interjeição de confirmação de suas suspeitas: *“Ahnnn... Crioulo”*.

O único momento em que Ambrósio equipara-se a um branco é já morto, condição que a todos iguala, independente da forma da morte. Quem percebe e enuncia isto é exatamente o policial 3 que o alvejara no joelho, ao afirmar: *“Mas ele está esquisito, Preto virando branco...”*.

Quando observados os indícios abordados nas duas peças em análise há a comprovação do determinismo étnico. Inseridos em contextos sociais distintos (no que tange a educação e a forma de adequação ao sistema capitalista) ambos os personagens rendem-se a criminalidade para atingir seus objetivos. Porém a forma estética de levantar estas questões foi diversa, pois Pedro Mico enquadra-se no processo de infantilização e Ambrósio de Mimetização.

CONCLUSÃO

Mesmo que os protagonistas não tomem uma postura interventiva frente aos direitos dos negros este tema é um dos principais nas peças de Callado trabalhadas. Porém, como já referido, de forma menos militante que outros dramaturgos contemporâneos. Os personagens homens de seu Teatro Negro vão quase de um extremo ao outro em relação a nicho social que habitam, mas sofrem das mesmas ferramentas de exclusão. Com horizontes completamente diversos e pelos espaços em que estão inseridos os protagonistas agem diferentemente, como seria esperado, dando verossimilhança às peças.

Os desfechos das peças são coincidentes com a opção dos protagonistas, quanto às posições de marginalização. Pedro Mico consegue fugir dos policiais de forma cômica, utilizando o conhecimento adquirido para, de forma infantilizada, agir como o marginal que não se envergonha de ser.

Ambrósio, porém, render-se ao mimetismo, ficando dependente de uma elite branca para se afirmar. Tem-se assim a derrota de Ambrósio em muitos sentidos, pois se enquadrara no estereótipo do qual passou a vida fugindo, não conseguiu sua peça e o reconhecimento que lhe era devido e só alcançou a isonomia por meio do falecimento, por meios também marginais.

Foi abordada a forma estereotipada que os negros são constantemente retratados na literatura, um exemplo é a suposta sexualidade exacerbada. A forma como este assunto foi retratado pelo autor demonstra uma visão crítica acerca do tema, pois se por um lado o malandro se envaidece por esta característica – real ou não – o ator a repudia, numa tentativa de equiparação a elite branca.

Os traços culturais, formas de interação e pensamento são mostradas de maneira desprovida de preconceito, com uma mescla de costumes negros e brancos comuns a um país miscigenado. Este diálogo contribui para a estética literária e dramática do texto. As peças do teatro negro de Callado, neste contexto, tratam o personagem como sujeito, tal qual a definição de Proença Filho.

No decorrer da argumentação pôde-se observar que mesmo inseridos em nichos sociais destoantes os protagonistas estariam fadados à criminalidade numa perspectiva de determinismo social motivado por características étnicas. Esta discussão levanta a questão social com uma visão problematizadora, e desvinculada de militâncias comuns ao período.

BIBLIOGRAFIA

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História de Teatro no Brasil: 4 séculos de Teatro no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1986.

CALLADO, Antônio. *A Revolta da Cachaça: teatro negro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, 6 edição. São Paulo: Global, 2004.

MATTA, Roberto da. *Pedro Malasarte e os paradoxos da malandragem*. In: Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso: Crítica teatral*. (1955 - 1964). São Paulo: Perspectiva, 2002

SÜSSEKIND, Flora. *O Negro como Arlequim. Teatro & Discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

Bibliografia eletrônica

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Sítio: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>. Acessado 05/01/2013

GONÇALVES, Virgínia Maria. *O negro no teatro de Antônio Callado*. Sítio: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/maria.rtf>. Acessado em 25/11/2012

PROENÇA FILHO, Domicílio. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Sítio: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100017&script=sci_arttext. Acessado em 12/12/2012.